唐韩休墓《乐舞图》属性及相关问题研究

程 旭
（陕西历史博物馆，陕西 西安 710061）

摘 要：唐韩休墓乐舞图规模巨大，内容丰富，既反映唐代丧葬制度下的等级性，也蕴含着诸多与当时中外文化交融的社会环境下上层社会常见的宴乐信息，以及墓主人个人的品性与情操，从而折射出唐玄宗时期乐舞创新与改革的新变化。

关键词：韩休墓 乐舞图 唐玄宗 胡汉交融

ABSTRACT: The Mu sic and Da nce?scene of the mu als in Han Xiu's tomb of the Tang Dyn asty had large scale and rich contents, which not only displayed the hierarchy in the burial system of the Tang Dynasty but also contained rich information about the banquets and musical performances of the upper classes in the social environment of the converging of the cultures at home and from abroad, as well as reflected the personal favorites and manners of the tomb occupant and refracted the new changes of the music and dance under the innovation and reform during the reign of Emperor Xuanzong of the Tang Dynasty.

KEY WORDS: Han Xiu's tomb; Mu sic and Da nce?Mu al; Emp e ror Xua nzong of the Tang Dyn asty; Convergence of the Cultures of China and Abroad

2014年，西安市长安区大兆街办郭辛庄村考古发现的唐韩休墓《乐舞图》引发了学界和社会各界的高度关注，媒体从不同视角进行多方位报道，专家们也就壁画的价值与意义进行了充分讨论，特别是中国古代绘画史上首次出现的山水图、巨幅男女对舞和男部乐与女部乐同场竞技演出场景、墓主人与唐代著名画家韩滉的父子关系尤其引人注目[1]。笔者拟从韩休生活的历史时代为背景，采取图像史学研究方法，尝试对乐舞图进行深度解析，探讨其独特而鲜明的特性以及礼仪象征意义。

一、《乐舞图》的基本情况

考古发掘资料显示，韩休墓为长斜坡墓道单室砖室墓，《乐舞图》壁画绘于墓室东壁，宽396、高233厘米，是迄今发现同类题材中规模最大者（图一）。

图一 韩休墓乐舞图

整幅画面以墨线勾勒，藤黄涂色为主，辅以朱红、翠绿等色，表现的是草木葱郁，栽满芭蕉树、松树和竹子的庭院中，由男女舞者、男女乐队和男性人物构成的16人正在倾情演出的场景。主画面男女对

舞、两边乐队伴奏瞬间，男女舞者舒臂抬脚，面朝画面外的观者，在舞筵上翩然起舞，左边4名女伎乐坐于长方形雕花方毯之上，女舞者头梳倭堕髻，身穿坦胸长袖襦裙，披植物花纹帔帛做旋转状，左边依次为：弹箜篌女伎上半身残损，其身后左侧仕女头梳倭堕髻，着低胸襦衫，双手抚笙作吹奏状；其右侧女伎头梳丫髻着圆领袍服，双手持拍板；再右边女伎头梳倭堕髻，着低胸长裙，一手弹琴，一手残。男舞伎头戴黄巾包裹的蹼头，身穿圆领长袖袍衫，腰束革带，右脚抬起，做舞蹈状。右边长方形毯边单腿跪一卷发、八字胡的胡人男子，左手扬起、右手食指伸直，毯子上依次跪坐六个胡人伎乐，头戴黄巾包裹幞头，分别弹奏箜篌、吹奏排箫、抚琴、吹奏筚篥、敲钹。在女部伎乐左前方，有一头戴幞头、长袍、高靴，右手持竿状物的男子形象。整个画面舒展悠然，男女对舞、对乐、胡汉组合在目前已发现的唐墓乐舞场景中唯一一件，具有极高的史料价值。

非常有趣的是画面中不仅有多处明显的修改之处（图二～四），例如琴身、单腿蹲姿胡人、男伎乐所坐长方形流苏边毯子边缘部分，特别是右手持竿状物男子，腋下出现一孩童形象，至于是涂抹修改的草稿部分，还是因其他原因，例如绘画者对起稿设计师蓝本的修改，仰或墓主人夫妇不同埋葬时期风格或规格所致？

二、《乐舞图》功能探析

不同组合与规模的乐舞场景多见于唐墓中，特别是唐玄宗开元、天宝年间，例如苏思勖墓、陕棉十厂唐墓、富平朱道村唐墓和李宪墓墓室东壁。葛承雍先生认为，这些场景表现的是王公贵族、达官显宦蓄养的参杂了音乐、诗歌、文学、杂戏等诸多艺术表演活动的乐舞班子[2]。盛唐经济发达，王公贵族和达官显宦蓄养家乐班子“以歌娱情”“以乐侑觞”成为普遍现象，不仅朝廷赐乐，且养伎蓄乐已得到官方认可。据《唐会要》卷三十四杂录载，唐中宗神龙二年（705）九月，朝廷敕令“三品已上，听有女乐一部；五品已上女乐不过三人。”唐玄宗天宝十载（751）九月再度重申前令“五品以上正员清官、诸道节度使及太守等，并听当家蓄丝竹，以展欢娱，行乐盛时，覃及中外。”当时上层社会举办家宴时常常有家妓演唱讴歌宾客之诗篇，乐工则于酒筵间伴奏以助兴。《南部新书》说“十宅诸王多解音声”，玄宗的兄弟邠王、薛王、岐王三家各有擅长胡音的艺户伎工，乐章也传播于王公之间[3]。可见，按照曾经官至宰相的韩休身份，是可以蓄养伎乐的，因此发掘者和一些研究者认为，韩休墓乐舞图既是死者生前生活场景的反映，也是灵魂世界继续甚至提升生前一切用享的载体。但笔者认为该幅如此大规模的室外表演场景与历史文献中有关韩休的记载就有较大差异。

1、具有君臣观念的韩休并不喜好乐舞娱乐，乐舞图并不是韩休生前生活的写照。从《新唐书》《旧唐书》《资治通鉴》等史料中关于韩休的记载不难看出，韩休耿直清廉、刚直不阿、一心向政，严格践行着君君臣臣“君王有道臣职遂”的王道伦理，生活想必寡淡清净。对于沉溺声色、张扬作乐的玄宗，多次犯颜敢谏，被宋璟誉为“仁者之勇”。以至于唐玄宗在御苑中打猎，或张扬作乐稍有过火，就会视左右问说：“韩休知否？”已而谏疏就呈到了。曾经引鉴默默不乐，左右曰：“自韩休入朝，陛下无一日欢，何自戚戚，不逐去之？”玄宗曰：“吾虽瘠，天下肥矣。且萧嵩每启事，必顺旨，我退而思天下，不安寝。韩休敷陈治道，多讦直，我退而思天下，寝必安。吾用休，社稷计耳。”明礼部尚书、华盖殿大学士李东阳（1447～1516）

图二《乐舞图》局部

图三《乐舞图》局部

图四《乐舞图》局部

的《拟古乐府》卷二中有《韩休知》诗："内家伎乐喧歌酒，外庭宰相还知否？语罢封章惊在手。君王对镜念苍生，一身甘为韩休瘦"，"曲江以后无此贤，梨园羯鼓声振天，何由再见开元年"就是描写这段史实[4]。从后来的史实看，韩休的担忧和坚持并非没有道理。李林甫任宰相期间，玄宗喜爱音律，放纵声色犬马之中，最终招致祸乱。宋人晁说之在《打球图》中感叹说，"闾阖千门万户开，三郎沉醉打球回。九龄已老韩休死，无复明朝谏疏来。"在他看来，张九龄的老去和韩休的去世，是唐朝衰落的起点。

对于韩休寡淡生活的另一佐证是他的文词。韩休代表作有《奉和御制平胡》《奉和圣制送张说巡边》《祭汾阴乐章》，分别收录于《全唐文》卷二九五、《全唐诗》卷一一一、《全唐诗补编·续拾》卷一一辑，张说评价"韩休之文，有如太羹玄酒，虽雅有典则，而薄于滋味。"（《大唐新语》卷八《文章》）由此推测，韩休本人癖性情原因而对乐舞兴趣不大，如果不能说反感的话。生前蓄养家乐班子、享受宴乐似乎不太可信。

2、按照韩休的秉性与事迹看，他极有可能支持并践行自太宗以来反复倡导的薄葬政策。一是因为自太宗至玄宗一直在反对奢靡的厚葬之风。《全唐文》中所载"禁厚葬诏"即有太宗贞观十七年（643）三月"薄葬诏"，高宗龙朔二年（662）三月"禁止临丧葬嫁娶及上墓欢乐诏"，武则天证圣元年（695）三月"禁丧葬逾礼制"。开元二年（714）九月，也就是韩休刚任宰相时，针对丧葬"共行奢靡，递相仿效，浸成风俗""失礼违令"现象，玄宗颁"禁厚葬制"："宜令所司据品令高下，明为节制：冥器等物，仍定色数及长短大小；园宅下账，并宜禁绝；坟墓茔域，务遵俭简俭；凡诸送终之具，并不得以金银为饰。如有违者，先决杖一百。州县长官不能举察，并贬授远官。"开元二十九年（741）正月再颁"禁殡葬违法诏"。一些有识之士，例如虞世南、萧瑞、唐绍、宋珠、白敏中、傅奕、王绩等人不仅激烈抨击厚葬时风，并亲自躬行薄葬，可谓"守礼"或"尚俭"之士。还有长孙皇后、魏征；高宗时期的卢承庆等。励精图治的韩休对于厚葬之风肯定深恶痛绝。

3、程式化的布局和内容反映了唐代丧葬制度的等级性。从同一时期的其他类似等级墓葬墓室壁画布局来看，似乎是政府对高级官员葬式葬仪的一种规制，一种流行且被认可的粉本。这一点从乐舞图绘制水平不高也能得到一定程度的说明。韩休墓发掘者认为，墓葬规格高，五个天井的墓制与尚书右丞的身份地位相匹配。也就是说，葬式葬具规格和数量与《大唐开元礼》的规定相符。

三、《乐舞图》之乐舞属性探析

很显然，《乐舞图》描绘的是唐代盛行的社交与娱乐生活，包含了宴饮、歌舞、杂戏等诸多元素及多篇章系列。唐玄宗的《春中兴庆宫酺宴并序》中"歌一声而酒一杯，舞一曲而人一醉"描写的就是这种酣畅淋漓的场景。至于伎乐演奏的乐舞种类、舞者所跳舞种，则是众说纷纭，莫衷一是。笔者尝试从历史背景、社会生活、社会风气、时代风尚、文化交流、艺术互动等"厚背景"视角进行高层次的综合研究。

1、音乐属性。从乐器组合来看，韩休墓《乐舞图》中乐器有琴、拍板、笙、钹、排箫、箜篌、琵琶、筚篥；苏思勖墓《乐舞图》中乐器有琴、拍板、笙、钹、排箫、横笛、箜篌、琵琶、筚篥。二者使用的乐器基本相同，唯一区别在于韩休墓使用两个箜篌，苏思勖墓使用一个箜篌，多一横笛。周伟洲先生曾对苏思勖墓《乐舞图》中的乐队进行过研究，认为其演奏的乐曲应是风靡盛唐的"胡部新声"[5]，然而《新唐书·礼乐志十二》载："开元二十四年，升胡部於堂上。"宋沈括《梦溪笔谈·乐律一》："外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载，始詔法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐"。可见，胡部新声成于天宝十三年，与韩休墓（开元二十七年）和苏思勖墓（天宝四年）在时间上有前后差异，应该不是纯粹的"胡部新声"。

从乐队的构成来看，二者均由五名乐人和一名说唱或指挥组成，区别在于韩休墓《乐舞图》北部为女乐，南部为男乐，苏思勖墓《乐舞图》均为男乐。这种男女乐队组合与李宪墓壁画中乐舞图相似。

从演出道具来看，胡舞标配道具之一便是舞筵。韩休墓两边乐队使用的是方毯，中间舞者使用是圆毯，苏思勖墓全部使用方毯。唐代雕花带絮的方、圆毯多来自西域，纵观唐墓壁画和敦煌壁画，凡出现方、圆毯的地方大多与"胡"有关，尤其《胡腾舞》《胡旋舞》几无例外。

诸种乐器组合演奏的应该是盛唐时期的歌乐以华夏本土音乐为主，融合西域和其他地区乐曲的融合

性曲目，而非简单地断论为胡曲或华夏之曲。之所以这样说，理由一：唐代教坊曲中西域乐曲或具有西域情调者，有《苏幕遮》《婆罗门引》《柘枝引》《伊州令》《赞普子》（赞浦子）、《沙塞子》《西河》《甘州令》《梁州令》（凉州），《酒泉子》等，约占十分之一强，充其量也不过占十分之二。因此不能说，歌词所配合的音乐主要是西域音乐。因为胡乐主要是一种舞曲和器乐曲，繁音促节，大多中间穿插演唱，但因语言不通和审美文化的不同，与华夏含蓄蕴藉歌词风格不配。那些以西域或胡地、胡音为词调名的，未必本身就是胡乐，而是经过民族化、本土化高度融合后的混形式。

理由二：盛唐音乐在继承初唐雅乐和宫廷外廷的宴享燕乐基础上发生了深刻的变革，包括歌、舞、器乐三类表演的法曲兴起并流行一时。一是唐玄宗对音乐的精深造诣和个性化的艺术生活方式，将此前的宫廷朝会的大型正式宴享表演转变为个人私宴的新兴的音乐消费形式，带动了音乐表演的小型化、娱乐化等特征，随之出现了以小型声乐化歌舞曲、声乐曲为主体演出替代传统的以舞曲、器乐曲为主要表演形式的音乐变革；二是唐玄宗喜爱的新兴音乐，并非隋代初唐以胡乐为主体的所谓燕乐，而是以江南宫廷清乐为主体、合部分的道曲佛曲以及若干外族乐而成的一种新乐—“法曲”，成为盛唐音乐变革的重要契机[6]。就其本质来说,法曲是对燕乐的变异和对本土清商乐的回归，或说是在清商乐基础之上糅合里巷胡夷之曲，借鉴外来燕乐对传统清商乐的改造。

玄宗几乎是即位伊始，就将自己对于法曲的爱好变成为整个宫廷的爱好，从而渐渐成为整个大唐王朝的音乐风尚。关于法曲取代传统的燕乐大曲并流行于整个开元、天宝时各种史料皆有记载，如《旧唐书·音乐志》载“又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲”。而法曲与胡部合奏是在法曲盛行若干年之后的事情。

玄宗设置内教坊，显示了对于新声散乐的个人喜爱：“盖唐自太宗、高宗作三大舞，杂用于燕乐……玄宗为平王，有散乐一部……及即位，命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、娼优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者，酸枣县尉袁楚客上疏极谏”[7]。“《散乐》者，历代有之，非部伍之乐，俳优歌舞杂奏。”[8]类似现在的魔术、杂技等表演，其中一些带有戏曲表演的雏形。这段资料很有意味，太宗、高宗时期，其音乐体制仍然主要是舞曲和行曲，玄宗开始重视散乐，在平王藩邸时候，就有散乐一部。到了登基即位之后，索性就命宁王主持自己原先的藩邸乐，以和太常音乐分庭抗礼，显示出自己个人的独特的音乐爱好。后则更进一步设置了内教坊在蓬莱宫侧，汇聚所谓新声、散乐、娼优之伎在自己的内教坊中；玄宗对于散乐的爱好，可能影响了盛唐法曲的构成，特别是对于盛唐法曲向纯粹演唱的曲子的转型，具有非常重要的意义；也可以看出玄宗个人的艺术秉性，对于非礼仪化、非程式化音乐文艺的喜爱，对于整个盛中晚唐音乐文艺风尚的影响非常深刻。太宗、高宗虽然精通音乐，但仍在传统之内，至玄宗才有个性化之突破，这也是造成安史之乱的个案原因，同时，它也影响了整个时代的文化面貌和文化特质。

2、舞蹈的形式和名称。发掘者认为，乐舞图描绘的是“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沈多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊”等胡风胡化盛行时期的胡腾舞[9]。从舞蹈形式看，女性舞姿与李勣墓、李爽墓壁画、敦煌壁画中身体扭动剧烈、快速旋转和飘带飞舞的舞姿差别较大。男性北周虞弘墓和安伽墓石屏风上的乐舞图、与苏思勖墓、宁夏盐池石门、甘肃铜舞俑差别较大。与唐诗渲染的“红汗交流珠帽偏，醉却东倾又西倒”“环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月”胡腾舞迷狂状态也有差异。可以比较的是陕棉十厂唐墓乐舞图中间的男子舞者，系一中原青年，动作幅度甚小，右臂抬起，双足站立，身体稍歪，似有跄踉之态，很像唐代被称为“苏中郎”的乐舞[10]。其乐舞源自后周，士人苏葩嗜酒落魄，自号中郎，每有歌场辄人独舞，其舞步踉跄趟超，以状其醉。后成为唐代的流行乐舞之一。另一个例子是富平朱家道唐墓（推测为盛唐时期）墓室东壁乐舞图中舞人动作幅度较小，节奏较慢，似乎“舒袖曲腰，翩然起舞”， 两人表情似乎并未达到酣畅淋漓的境地。王小蒙研究员等采取排除法，从乐器、乐队组合分析入手，提出乐曲包含“中原和胡乐两种成份，应属西凉乐范围”，而乐队组合具有“弹性自由”之特点，“乐曲比较悠扬、抒情。舞者广袖长裙，舞姿柔美，当属软舞”[11]。但并未指出是哪种舞种。

笔者认为，乐舞图通过乐舞表演的具象表现，延伸出画面之外的包括主人在内的众多观者与参与者

在内的达官贵胄的家宴，气氛轻松欢快，助兴的乐舞一派歌舞升平的和谐，没有“四座無言皆瞪目”的效果，更像情歌曼舞式轻松环境。舞者所跳舞蹈也应该是吸收了胡舞元素的魏晋以来中原清乐传统为主流的雅韵软舞。

3、乐舞的整体特性。韩休墓乐舞图，与李宪墓、陕棉十厂唐墓、苏思勖墓、富平朱道村唐墓乐舞图一样，表现的是盛唐时期已在玄宗领导下完成的由传统大型歌舞演出到清雅的小型乐队的轻音乐演出形式的转型，这种小型乐舞娱乐形式在贵族阶层中颇为流行。这种转变可以称作由隋代初唐盛行的喧闹的胡乐到以清乐吴声为基础的法曲的转型，由传统的以舞为主要音乐表现中心为到歌为主要音乐表现中心的转型。这种转型不是对于胡乐的抛弃，而是吸纳胡乐中的一些元素，特别是羯鼓等胡乐打击乐器的节奏与清淡素雅的清乐法曲相结合，增强了节奏感和音乐的约束性。

如果从玄宗时期乐舞体制与形态改革的背景下理解包括韩休墓乐舞图在内的同一时期复合乐舞表现形式的话，胡汉交融的乐舞形态应该是玄宗不仅以二部伎取代十部伎，将十部伎的不同国别的音乐连同其乐队班子，打乱统一分配到坐立二部，这就有了淡化各种不同乐舞国别、族别而增进各种乐部融会整合的效果。应该是开元时期融合胡乐胡舞元素的盛唐歌舞乐演出形式。即融合了胡乐为主体的燕乐或民间歌谣的新型清乐形式—法曲。与主要使用于比较正式的百官宴饮上的燕乐不同，从玄宗登基的翌年，日常的私人家宴就已经采用了属于清乐系统的法曲。乐曲风格亦应是具有多样性，不同的乐曲定是配用不同的乐器。

综上所述，笔者认为韩休墓《乐舞图》实际就是吸收了胡舞胡乐元素的综合歌舞乐表现形式，即华化后的“胡舞”，反映了玄宗开元盛世乐礼治国的理念，也反映了宫廷主流意识形态影响和至高权力垄断下的丧葬制度中礼乐的重要性。

注释：

[1] 陕西省考古研究院：《“唐韩休墓出土壁画学术研讨会”纪要》，《考古与文物》2014年第6期。

[2] 葛承雍：《壁画塑俑共现的唐代家乐中胡人》，《美术研究》2014年第1期。

[3] 《唐会要》卷三十四杂录第733页，上海古籍出版社。

[4] [明]李东阳：《李东阳集》，湖南岳麓书社，1984年。

[5] 周伟洲:《西安地区部分出土文物中所的唐代乐舞形象》，《文物》1978年第4期。

[6] 木斋：《论唐代乐舞制度变革与曲词起源》，《文学评论》2011年第5期。

[7] 《新唐书·礼乐十二》第474-475页，中华书局，2011年。

[8] [后晋]刘昫等《旧唐书·音乐二》第1072页，中华书局，2010年。

[9] 《全唐诗》卷419元稹《和李校书新题乐府十二首·法曲》第4617页。

[10] 陕西省考古研究所：《陕棉十厂唐墓清理简报》，《考古与文物》2002年第1期。

[11] 王小蒙、井增利：《富平县新发现的唐墓壁画》，《考古与文物》1997年第4期。